

0 791855

На правах рукописи



Гаврилина Наталья Александровна

**ВНУТРИТЕКСТОВЫЕ МЕХАНИЗМЫ СИМВОЛИЗАЦИИ
ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА
(НА МАТЕРИАЛЕ МАЛОЙ ПРОЗЫ Г.ГЕССЕ)**

10.01.08. – Теория литературы. Текстология

Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата
филологических наук

Самара – 2011

Работа выполнена в Самарском государственном университете

Научный руководитель доктор филологических наук, профессор
Рымарь Николай Тимофеевич

Официальные оппоненты доктор филологических наук, доцент
Семьян Татьяна Федоровна

кандидат филологических наук
Защенин Константин Александрович

Ведущая организация Воронежский государственный
педагогический университет

Защита состоится « 8 » декабря 2011 года в 16 часов на заседании
диссертационного совета Д 212.218.07 при Самарском государственном
университете по адресу: 443011, г. Самара, ул. Ак. Павлова, 1, зал заседаний.

С диссертацией можно ознакомиться в научной библиотеке Самарского
государственного университета

Автореферат разослан

7 ноября 2011.

НАУЧНАЯ БИБЛИОТЕКА КГУ



0000710668

Ученый секретарь
диссертационного совета

Г. Ю. Карпенко

Карпенко Г.Ю.

Общая характеристика работы

В своем известном словаре Г.фон Вильперт, давая определение символу, замечает, что в художественном произведении «носителем символических значений может быть любая фигура, которая за счет лейтмотивного повторения и участия в ключевых эпизодах приобретает особую значимость», и здесь же определяет структурообразующую функцию символа как его «самую важную стилистическую ценность». Г.Зейдлер, называя в качестве «главной характеристики настоящего поэтического символа» то, что он «возникает лишь непосредственно в творческом акте, становится таковым лишь по ходу развертывания произведения», говорит о его «движущем воздействии», об исходящих от него «импульсах для дальнейшего развития произведения». Речь, собственно, идет об очень интересных и продуктивных для обеих сторон отношениях, своего рода диалоге, в ходе которого текст задает и раскрывает символику образа, а символический образ, в свою очередь, выступает как важный фактор его целостности.

Внутритекстовый подход к символу отнюдь не отрицает роли культурной традиции, которая может быть рассмотрена как важный внетекстовый фактор символического восприятия некоторых образов. Однако даже символ, веками бытующий в культуре, идентифицируется читателем как таковой только при условии его целенаправленной актуализации в конкретном произведении и поэтому не может рассматриваться изолированно, вне его связей с другими элементами, без учета его взаимоотношений с текстом.

Несмотря на то, что понимание художественного символа как категории становящейся, т.е. обретающей свой смысл в процессе развертывания в целостности произведения, имеет в науке статус аксиомы, проблема его взаимодействия с текстом намечена в литературоведении лишь в общих чертах и, на наш взгляд, нуждается в дальнейшей разработке. **Актуальность** исследования связана с необходимостью уточнения конкретных механизмов символизации и форм сюжетно-композиционного развертывания символа в целостности художественного произведения, что должно способствовать и более ясному пониманию природы символа и форм его функционирования в литературном произведении. Диссертационное исследование написано в русле одной из развивающихся тенденций современного литературоведения, которое ищет подходы к пониманию художественного произведения в его внутренней процессуальности, в системе осуществления в нем творческого акта.

Объект нашего исследования – символ, «универсальная эстетическая категория» (С.С.Аверинцев). **Предметом** исследования является взаимодействие символа с художественным текстом, которое изучается нами как процесс символизации образа, с одной стороны, и процесс становления произведения как художественной целостности, с другой.

Научная новизна исследования заключается в том, что здесь впервые формулируются и подвергаются системному анализу конкретные внутритекстовые механизмы символизации художественного образа.

Теоретическая и методологическая база исследования. Поставленная проблема изучается нами, главным образом, в рамках структурно-семиотического подхода, рассматривающего литературное произведение как упорядоченную систему взаимодействующих элементов разных уровней, место образа в которой задает и определяет его символическое значение. В нашем исследовании мы опираемся, прежде всего, на фундаментальные труды Ю.М.Лотмана, Я.Мукаржовского, Цв.Тодорова и др., а также теоретические работы литературоведческого и философского толка, посвященные проблеме символа и целостности художественного произведения А.Ф.Лосева, С.С.Аверинцева, М.М.Гиршмана, Г.Курца, Р.Генона, а также И.В.Гете и важные для нашей проблемы идеи философской эстетики Ф.Шеллинга, Г.Гегеля и др. Предлагаемый в диссертации подход к проблеме символа с точки зрения исследования процесса его становления и развертывания в целостности произведения восходит к концепции сюжетного развертывания В.Б.Шкловского, в том числе, как она разрабатывалась в трудах Н.Т.Рымаря и В.П.Скобелева.

Многие важные положения нашего исследования иллюстрируются примерами из текстов разных авторов, но основным **материалом** послужила малая проза немецкого писателя Германа Гессе. Выбор жанра и основного автора обусловлен возможностью четко проследить и системно показать способы развертывания символических значений образа в пределах небольшого и потому относительно обозримого произведения. При всем своем своеобразии творчество Г.Гессе продолжает повествовательные традиции «классической» литературы, что, учитывая теоретический характер работы и, соответственно, желание выявить некие *общие*, в меньшей степени детерминированные индивидуальностью стили и эпохи закономерности функционирования символа в художественном тексте, также послужило фактором, определившим выбор материала. Гессевская техника создания образа-символа связана как с актуализацией значений, присущих символам, от века живущих в культуре, так и с созданием символических значений только из внутритекстовых ресурсов произведения, что важно для проблемы нашего исследования.

При анализе отдельных произведений Г.Гессе мы большей частью опирались на исследования немецких авторов (Г.Кирххоф, К.Надлер, Г.Боден, Г.Гафнер, Р.Кёстер и др.), а также широко известные в отечественном литературоведении работы Р.Г.Каралашвили и Н.С.Павловой. Кроме этого, мы обращаемся к некоторым эссе и наблюдениям писателя («Немного теологии», «Художник и психоанализ» и др.), а также его автобиографическим сочинениям (в частности, «Курортник»), не только затрагивающим развиваемую в других его произведениях проблематику, но и в той или иной мере проливающим свет на тайну создания художественного произведения («Рабочая ночь»).

Целью диссертационного исследования является описание и анализ основных принципов взаимодействия символического образа и художественного текста как условия и ситуации семантизации первого и развертывания второго как целостности.

Поставленная цель предполагает решение следующих задач:

- Описание символа как мотивированного знака внутри системы художественного произведения. В контексте взаимодействия символа и текста это свойство символа приобретает ключевое значение. Мотивированность рассматривается нами как обусловленность символического значения неким подобием между планом выражения и планом содержания и местом его носителя, т.е. художественного образа, в системе произведения.

- Выделение внутритекстовых механизмов символизации художественного образа. Речь идет о конкретных способах организации образа на словесно-речевом, сюжетно-тематическом, композиционном уровнях и уровне ритма литературного произведения, которые обуславливают символическое восприятие образа.

- Анализ структурообразующей функции символа. В целом известно, что любой образ художественного произведения как необходимый элемент его структуры в той или иной мере определяет восприятие его как целостности. Мы хотим выявить *особую* функцию символа в процессе становления произведения как целостности, отличную от той, которую имеет любой другой – несимволический – образ. Мы рассматриваем символ как «ген сюжета» (Ю.М.Лотман) и хотим раскрыть его сюжетообразующий потенциал, продемонстрировать возможности детального развертывания и «преобразования» отдельных его значений. Нам важно показать, что целостность художественного произведения в значительной степени определяется изначальным единством многозначного символического образа, из которого оно «вырастает».

Теоретическая значимость диссертации заключается в том, что ее результаты уточняют некоторые закономерности процесса развертывания символического образа в целостной системе произведения, в частности, показано, что процесс символизации образа представляет собой систему развертывания символических значений на различных уровнях организации художественного текста.

Практическая значимость диссертации определяется возможностью использования основных ее положений в подготовке вузовских курсов по теории литературы и спецкурсов по проблеме символа и целостности художественного произведения, а также применимостью данных разработок в практике анализа художественного произведения.

Апробация работы. Положения диссертации получили отражение в 9 научных публикациях и были представлены в виде докладов на XXXI Зональной конференции литературоведов Поволжья в Елабуге в 2008 году, на XVI международной конференции студентов, аспирантов и молодых ученых «Ломоносов» в Москве в 2009 году, на Поволжском научно-методическом семинаре по проблемам преподавания и изучения дисциплин классического цикла в Нижнем Новгороде в 2009 году и на III международной научной конференции «Актуальные вопросы филологии и методики преподавания иностранных языков» в Санкт-Петербурге в 2011 году. Текущие результаты

работы обсуждались на междисциплинарном семинаре «Граница как механизм художественного языка» в Институте культуры стран немецкого языка при Самарской гуманитарной академии, на аспирантском семинаре на кафедре русской и зарубежной литературы и на ежегодных научных конференциях, организуемых кафедрой немецкой филологии, в Самарском государственном университете.

На защиту выносятся следующие положения:

1) Текст является мотиватором символических значений образа, актуализируя его традиционные или создавая новые, неизвестные культурной традиции символические смыслы. Изолирую образ, текст обуславливает его восприятие читателем как особо значимого, т.е. имеющего некое дополнительное, внефабульное, значение – иными словами, заставляет предчувствовать в нем символ. Дальнейшее развертывание образа, порождающее – через помещение его в новые ситуации, контексты, взаимоотношения с другими образами – новые аналогии и соотнесения разного характера, одновременно углубляет и дифференцирует его символический смысл.

2) Провоцирующая читателя к символическому восприятию образа изоляция на словесно-речевом уровне произведения достигается за счет включения образа в состав всевозможных тропов и фигур. Это не только увеличивает степень его «присутствия» в тексте, тем самым хотя бы «количественно» повышая его значимость в восприятии читателя, но нарушая привычные границы понятий и представлений, «остраивает» (В.В.Шкловский) слово и через него образ и тем самым провоцирует читателя предполагать за последним символическую значимость. Некоторые средства словесно-речевого уровня, прежде всего, метафоры, способны конкретизировать предполагаемый за образом символический смысл. Метафора, как и символ, строится на основе некоего сходства между объектами двух разных классов, но то, на что в символе лишь непрямо указывается, в метафоре непосредственно называется. Это позволяет буквально вербализовать символизируемое в его непосредственной связи с символизирующим, сделать их связь зримой.

3) На сюжетно-тематическом уровне изоляция отдельных свойств образа достигается через мотивное их развитие. Символическое значение всегда мотивировано отношением подобия между символизирующим и символизируемым, так что символика объекта, в том числе, образа, определяется набором его свойств; выделение одного из них провоцирует читателя к проведению соответствующей аналогии и последующей символизации. Особую роль в символизации образа на этом уровне произведения могут сыграть также всевозможные отсылки, реминисценции: угадываемые читателем, они уже сами по себе намекают на глубокий смысл образа и, кроме того, конкретизируют этот смысл, ибо отсылают читателя к конкретным «первоисточникам», уже истолковавшим данный образ в конкретном ключе.

4) Композиция художественного произведения, главный формообразующий фактор, определяет за образом его место в общей системе, и это, учитывая возможность синтаксической мотивированности символа, обуславливает ее заметное участие в процессе формирования символических значений образа. Важным композиционным средством символизации образа является антитеза. Кольцевая композиция несет в себе заряд символики кольца, круга, которая, не будучи непосредственно вербализованной или воплощенной в отдельном образе, обнаруживает себя в целостном восприятии произведения и определяет символику некоторых ключевых в этом отношении образов.

5) Образование символических смыслов образа происходит также на уровне ритма, который, кроме прочего, обнаруживает себя в интонационно-синтаксических узорах, смене хронотопов, движении и динамике отдельных образов, мотивов и тем. Ритм образа в значительной степени определяет его восприятие читателем, по-своему включает его в целостность произведения, формирует новые смысловые отношения и связи.

6) Структурообразующая функция символа сводится не только к тому, что он как элемент текста является «одним из моментов становления художественной целостности» (М.М.Гиршман). Символ может быть рассмотрен как «ген сюжета» (Ю.М.Лотман). Символический смысл образа кодируется художником в целый комплекс других образов, мотивов и тем, развертывание которых на различных уровнях художественного текста, обнаруживая закодированный смысл, обуславливает восприятие произведения как завершенной целостности. Процесс развертывания символического образа в произведении носит системный характер.

Объем и структура работы. Диссертация состоит из введения, трех глав, заключения и библиографического списка, насчитывающего 226 наименований.

Основное содержание работы

Во **введении** обосновывается актуальность и научная новизна исследования, его практическая и теоретическая значимость, определяются цель и задачи работы, указывается ее материал и методологическая база.

Символическое значение образа не дано заранее, не оговорено какой-либо конвенцией и, хотя в той или иной мере может быть заимствовано автором из культурной традиции, формируется только в процессе развертывания в художественном произведении. Это обусловлено самой природой символа (в искусстве), который есть мотивированный знак. **Первая глава «Символ и текст: текст как мотиватор символических значений образа»** посвящена раскрытию двух этих ключевых характеристик символа, т.е. его знаковости и мотивированности, а также описанию характера его взаимодействия с текстом как системой, которая для него, как для мотивированного знака, есть единственно возможное условие существования. Первая глава состоит из трех параграфов.

В первом параграфе «Символ как особый вид знака» перечисляются известные модели знака (Ф.де Соссюра, Г.Фреге, Ч.Пирса, Ч.Морриса), предполагающие разное количество факторов, но так или иначе учитывающие тот его компонент, который в русскоязычной традиции описания знака больше известен как его смысл и рассматривается нами как особый, индивидуальный для каждого отдельного вида знака способ задавания его (предметного) значения. Именно особый тип соотношения символизирующего и символизируемого в самой значительной степени раскрывает природу символа.

Одной из наиболее важных характеристик символа, описывающих тип соотношения двух различаемых в его структуре планов, является мотивированность, которая подробно рассматривается нами во втором параграфе «Мотивированность как ключевая характеристика символа». Мотивированность подразумевает наличие между символизирующим и символизируемым некой естественной, внутренней связи, обусловленной определенным подобием, возможностью сопоставления двух планов. Мотивированность символа предполагает возникновение символического значения по аналогии, т.е. оно мотивируется некими признаками или свойствами символизирующего объекта, сопоставимыми со свойствами символизируемого. Мы различаем качественную и количественную аналогию. В первом случае речь идет о формальных, функциональных и ритмических характеристиках объекта, во втором – одно символизирует другое, относясь к нему как часть к целому.

В третьем параграфе «Текст как мотиватор символических значений образа» художественное произведение рассматривается с точки зрения его возможностей наделения образа – через выделение некоторых его свойств – конкретными символическими значениями.

Если символические значения мотивируются качественным подобием символизирующего и символизируемого, то логично будет предположить, что набор возможных символических значений объекта определяется набором его свойств, каждое из которых может стать поводом для аналогии и последующей символизации. Однако в каждом отдельном случае мы склонны приписывать объекту, пусть и потенциально обладающему множеством символических смыслов, какое-то одно значение, или – если быть точнее, учитывая неизбежную смысловую перспективу символа, – определенный ряд значений. Очевидно, что ключевым фактором здесь оказывается сама ситуация, в которой объект предстает перед нами с какой-то одной стороны, т.е. она делает значимыми лишь некоторые из его свойств, задавая его символическому толкованию определенное направление, таким образом провоцируя реципиента к наделению его конкретным символическим значением.

В литературе ситуацию, акцентирующую определенные свойства образа, моделирует художественное произведение – точнее, оно само оказывается такой ситуацией. Образ не существует сам по себе, но только внутри художественного произведения, где элементы разных уровней органично взаимодействуют друг с другом, образуют систему, которая в значительной

степени определяет роль и восприятие каждого из них, «высвечивает их с определенной стороны», выделяет определенные их свойства. Как замечают Р.А.Зобов и А.М.Мостепанко, «элемент входит в каждую конкретную структуру только конечной совокупностью своих сторон и многообразие его свойств в конце концов определяется разнообразием способов связей его с другими элементами», так что уже само по себе функционирование образа как элемента системы предполагает выделение конкретных его свойств, особая интерпретация которых, возможно, и будет лежать в основе его символики.

Мотивация текстом символических значений образа предполагает, по сути, два момента: во-первых, мотивация к символическому восприятию образа в принципе, т.е. к некоему предчувствию в нем особой, внефабульной, значимости, и мотивация к наделению его конкретным символическим значением, постепенная конкретизация, дифференциация символического смысла, во-вторых.

Строго говоря, первое не является собственно символизацией, но представляет собой необходимую ее предпосылку, поскольку мы в принципе не склонны символически толковать неважные для нас вещи. Символизация как таковая возникает в случае нашей неудовлетворенности «обыденным» значением объекта. Мы чувствуем, что значение это, которым мы вполне довольствовались ранее, не все объясняет, мы ощущаем его недостаточность и потому начинаем искать какой-то иной, дополнительный смысл. Таким образом, очевидно, что символическое толкование объекта в обязательном порядке предполагает восприятие его как особо значимого и потому наделенного каким-то дополнительным значением. В связи с вышесказанным важным фактором символизации художественного образа представляется особая его изоляция.

Процесс развертывания образа, т.е., собственно, процесс его взаимодействия с текстом, его обнаружения себя как части единой системы, есть наиважнейший фактор становления его символики. Во второй главе **«Внутритекстовые механизмы символизации художественного образа»** приводятся некоторые из возможных механизмов символизации образа на разных уровнях художественного произведения.

В первом параграфе **«Символизация образа на словесно-речевом уровне художественного произведения»** сосредотачиваем наше внимание на некоторых тропях и фигурах, которые, являясь важными средствами словесно-речевой организации произведения, в той или иной мере могут способствовать символизации отдельных образов. Выше мы уже вели речь о совершенно особой роли выделения образа, символическое восприятие которого необходимо предполагает его «значимость». Разумеется, первой приходит на ум возможная «сюжетная значимость» образа, измеряемая отведенной ему функцией и заявляющая о себе через участие образа в некоторых ключевых сценах и эпизодах. Однако, возможна и другая значимость, измеряемая не качественно, но количественно, и достигаемая через частотное упоминание образа (неслучайно в качестве важного условия символизации образа

называется его повторение). Включение образа в состав всевозможных тропов и фигур способствует тому, что он как бы наращивает свою значимость в восприятии читателя. Кроме того, всевозможные тропы и фигуры есть дополнительная возможность изоляции слова, образа. В метафоре, сравнении, метонимии и т.д. привычные границы понятий и представлений перешагиваются, проблематизируются, обычный семантический ряд слова разрушается, иначе говоря, слово, по В.Б.Шкловскому, «остранняется». Все это провоцирует читателя предчувствовать, предугадывать за образом какой-то дополнительный, символический смысл, возникает ситуация смыслопорождения.

Так, в повести «Клейн и Вагнер» центральным символом становится образ воды, воплощающей здесь, кроме прочего, саму двойственность, амбивалентность. Образ озера, собственно, изначально занимает весьма значимую позицию, являясь основным местом действия, но частотное использование метафор с «водной составляющей» также играет немаловажную роль. Так или иначе, привнося в рисуемую картину текучесть, непостоянство, изменчивость, они не только продолжают и углубляют символическое звучание образа озера, но и увеличивают степень его присутствия в тексте и, таким образом, дополнительно его акцентируют.

Средства словесно-речевого уровня, например, сравнения, могут также участвовать в процессе символизации образа, выделяя конкретные его свойства, связанные, возможно, с уже известными символическими значениями или способные породить новые смыслы. Ценность сравнений заключается в том, что они действуют непосредственно, буквально *называя* конкретные ассоциации: образ сравнивается, т.е. ассоциируется с чем-либо. Так, в сказке «Странное известие о другой планете», инсказательно изображая опустошенную Первой мировой войной Европу, Г.Гессе создает образ огромной птицы, которая рассказывает юному герою об ужасах войны и относит его на другую – залитую кровью – планету. Детальное описание этого образа, в частности, такие зловещие черты, как резкий голос, острый загнутый клюв, схожесть с вороном (блестящее черное оперение) и совой, которым традиционно приписывается дар пророчества и связь с потусторонним миром, а также непосредственное сравнение со стрелой и ураганом делают птицу предвестницей беды, войны, смерти.

Важным механизмом символизации художественного образа на словесно-речевом уровне выступает метафора. Она, как и символ, строится на принципе сходства объектов двух разных классов, но отличающемся от него тем, что то, на что в символе лишь указывается, т.е., собственно, символизируемое, в метафоре непосредственно называется. С точки зрения символизации, ее структура ценна тем, что позволяет сделать связь между образом и его потенциальным символическим значением зримой, более ощутимой, когда одно и другое «наглядно» сводятся воедино. Непосредственно вербализуя то, на что символ только непрямо указывает, метафора, таким образом, вполне может провоцировать читателя на проведение соответствующих аналогий, в

дальнейшем получающих, возможно, символическое звучание. Так, в рассказе «Поэт. Книга печали» вода становится чувственным воплощением центрального для произведения конфликта между служением искусству и любовной страстью. На словесно-речевом уровне становление неоднозначной символики этого образа можно проследить по метафорам, описывающим как творчество, так и любовь через сравнение с водой. Даже при непосредственном описании двойственности натуры пианистки, с равной страстью отдающейся любви и музыке, автор прибегает к метафорам с «водной составляющей».

Рассматриваемые нами во втором параграфе **«Символизация образа на сюжетно-тематическом уровне художественного произведения»** мотивы по принципу их участия в становлении символики образа можно разделить на две группы: первые акцентируют определенные свойства образа, приобретающие в результате символическое звучание, вторые, отсылая к конкретным текстам или другим «первоисточникам», задают символическое его восприятие, причем в определенном ключе.

Акцентуация определенных свойств образа, создающая предпосылки для возникновения соответствующих символических значений, на сюжетно-тематическом уровне достигается за счет развития этих свойств до отдельных мотивов. В случае с образом воды это могут быть мотивы глубины, прозрачности, холода, очищения, т.е. тех ее качеств, которым она, прежде всего, обязана своими известными символическими смыслами.

В повести «Клейн и Вагнер» мотив отражения, также непосредственно занятый в становлении символики образа воды, вводится уже в самом начале произведения и фактически открывается образом зеркала, которое делит мир и самого героя надвое, одновременно подтверждая и опровергая его самотождественность. Рассматривая свое отражение, Клейн будто не узнает сам себя, не признает самого себя, не чувствует связи. Своего рода зеркалом становится и гладь городского озера, близ которого разворачиваются основные события повести: отражая прибрежный ландшафт, оно словно раскалывает мир на части, делает ситуацию двойственной и непонятной. Это ощущение усиливается, кроме прочего, за счет весьма частотных метафор с «водной составляющей» и опять же неожиданного появления зеркала – на этот раз в виде «голой печальной головы» старика, в которой «как в зеркале, отражалось буйство огней». Образ воды становится символом двойственности, амбивалентности главного героя.

В повести актуализируется также еще одно закрепленное культурной традицией символическое значение этого образа: вода оказывается символом смерти. В этом случае ключевым становится мотив падения (обрыва). Крутые берега озера зовут Клейна сорваться вниз, в пропасть, погибнуть. Этот мотив проходит через весь текст рассказа, причем это могут быть как описания ландшафта, так и непосредственно размышления героя о смерти, гибели, так что смерть героя в конце рассказа в водах озера и предстает тем самым падением, тем самым долгожданным прыжком с обрыва, в пропасть.

Выше мы уже говорили о заметной роли культурной традиции, какую она может сыграть в восприятии и толковании некоторых символических образов. Каждый художник есть носитель определенного культурного опыта и в процессе создания произведения, сознательно или неосознанно, может к нему обращаться. Непосредственно в тексте традиция толкования некоторых символов может заявлять о себе, в том числе, через всевозможные отсылки (цитаты, аллюзии, реминисценции), иногда получающие весьма детальную разработку и дальнейшую тематизацию. Они могут придавать восприятию образа особую глубину, уже сами по себе намекая на скрывающийся за «непосредственно данным» дополнительный смысл образа. «Цитируемые» источники, будь то древние мифы или тексты современных художнику авторов, уже истолковали символический образ в определенном ключе и отсылают читателя непосредственно к этому толкованию, тем самым актуализируя одно конкретное из возможных значений символа.

В «Демьяне» придуманная героем история о воровстве яблок из чужого сада отсылает нас к известной библейской легенде и, органично вписываясь в широкий библейский подтекст повести, углубляет символический смысл противопоставляемых «светлого» и «темного» миров. Подобную историю о воровстве мы встречаем и в рассказе «Детская душа», герой которой без спроса «покушается» на смоквы, лежащие в одном из ящиков письменного стола отца. Здесь «грехопадение» не имеет таких далеко идущих последствий, как в «Демьяне», но становится причиной мучительных переживаний мальчика, с ужасом в душе ожидающего справедливого возмездия.

В третьем параграфе **«Символизация образа на композиционном уровне художественного произведения»** мы рассматриваем такие типичные для Г.Гессе приемы создания символических смыслов, как антитеза и кольцевая композиция.

Для понимания произведений Г.Гессе антитеза как принцип символизации имеет особое значение. Это обусловлено, в первую очередь, центральной в мировидении писателя «идеей полярности, проникающей в мельчайшие детали художественной структуры и определяющей характер изображаемой действительности» (Р.Г.Каралашвили). Противопоставление становится одним из ключевых приемов Г.Гессе и конструктивным принципом построения многих его произведений. Биографии героев-протагонистов образуют основную сюжетную линию «Демьяна», «Нарцисса и Златоуста», «Степного волка», «Клейна и Вагнера», «Сиддхарты» и др. Биполярность художественного мира Г.Гессе реконструируется им также на уровне пространственной организации произведения, а именно весьма четкого противопоставления двух пространств, которые в этой связи начинают восприниматься как некие сферы, наполненные символическим смыслом.

Противопоставление способно поднять образы до уровня типов, воспринимаемых нами как «символы элементарных, в определенной степени нередуцируемых ориентиров: добро – зло, жизнь – смерть, внутри – снаружи и т.д.» (Г.Курц). У Г.Гессе подобное звучание получает классическая оппозиция

город – деревня. Впрочем, в роли последней может выступать и маленький городишко (чаще всего это – швейцарский Кальв, родина писателя), противопоставляемый более крупному городу, например, столице. Эта антитеза связана с одним из центральных мотивов в творчестве Гессе – мотивом возвращения – и получает развитие во многих его произведениях, в том числе, в рассказах «Юность Петера Бастиана», «Ганс Амштейн», «Карл Евген Эйзелейн», «Юность прекрасна», «Первое и второе детство Юлиа Абдерегга». В целом можно сказать, что город, хотя этот образ нечасто получает детальную разработку, предстает перед читателем таким, каким представлял его себе маленький Юлиа Абдерегг, – «ужасно большим местом, на котором толпились и были серьезны сплошь взрослые люди». Город – сфера взрослых, в то время как деревня, – непременно изображаемая в образах дома и сада, – сфера детей, она наполняется «глубоким философским содержанием, символизируя величественную Природу и связь с нею, «малую родину» и ее утрату» (Т.В.Терехова).

Г.Гессе также весьма часто обращается к композиционному приему, называемому кольцевой композицией, когда жизненный путь героя, последовательно описываемый в рассказе, как бы образует круг, заканчиваясь там же, где начинался, т.е. в собственном исходном пункте. Не будучи непосредственно вербализованной, «проговоренной» или воплощенной в конкретном образе (за исключением, может быть, упоминаемой ниже повести «Под колесами»), символика круга раскрывается именно на уровне композиции, в той или иной мере определяя восприятие смерти героя, т.е. того момента, когда *линия* его жизни превращается в *круг*.

Герой сказки «Август», умирая, вновь обретает себя по возвращении домой после многих лет неприкаянности и пустых заблуждений, причем фантастичность жанра позволяет сделать такое возвращение в детство самым что ни на есть настоящим, реальным. В первой сказке ключевую значимость приобретает образ света, излучаемого, в частности, волшебным камином с ангелочками, у которого любит проводить время очарованный чудом маленький Август. Возвращение домой, в детство, к свету волшебного камина, где в итоге герой и находит свою смерть на руках когда-то повернувшего его жизнь вспять волшебника-крестного, занимает вторую половину жизни героя. Кольцевая композиция, наряду с другими факторами, определяет наше восприятие образа света как символа Бога, надежды, согревающей и излечивающей любви к ближнему, а смерть Августа – именно как обретение божественной истины, духовное просветление, очищение и успокоение.

В четвертом параграфе **«Символизация образа на уровне ритма художественного произведения»** ритм рассматривается как один из факторов, определяющих символическое восприятие образа. Ритм служит многообразным целям, но прежде всего дает о себе знать как важная организующая сила и уже хотя бы поэтому может рассматриваться как важный механизм символизации, ибо изучение текста как мотиватора символических значений образа

предполагает понимание его именно как единой и целостной системы органично взаимодействующих друг с другом элементов.

Обнаруживая себя в повторах и чередованиях образов, мотивов и тем, ритм непосредственно способствует порождению символических смыслов, ибо повторяемость, ключевая категория ритмической организации, часто оказывается необходимым условием возникновения символики. Повтор в структуре художественного произведения, как замечает М.А.Сапаров, «связан с накоплением качества, трансформацией смысла». «Именно на материале повторов, - пишет Ю.М.Лотман, - обнаруживается с наибольшей яркостью та более общая эстетическая закономерность, что все структурно значимое в искусстве семантизируется».

В рассказе Г.Гессе «Nocturno Es-Dur» особый ритм образа розы, непосредственно включающий ее в чередование пространств и времен и проявляющийся во внутренней динамике образа, во многом обуславливает зарождение ее символики, побуждая читателя к проведению соответствующих параллелей со звучащей мелодией ноктюрна. Несомненно, традиционная символика образа (роза как символ любви, страсти) играет определенную роль в его восприятии, как, впрочем, и аромат розы, сопоставимый с музыкой в связи со своей бестелесностью, нематериальной природой и поэтому вездесущностью, но главным механизмом символизации образа выступает его ритм. Ритм – важная характеристика процесса развертывания образа, его существования в художественном времени и пространстве и включенности в общую систему образов, что обуславливает его непосредственное участие в порождении символических смыслов.

В третьей главе **«Развертывание символа в целостности художественного произведения. Структурообразующая функция символа»** символ рассматривается не просто как необходимый элемент в составе целого и потому немаловажный структурообразующий фактор, но как своего рода «концентрат» этого целого, как образ, первичный по отношению к произведению и потому изначально определяющий его целостность.

В первом параграфе **«К проблеме художественной целостности»** дается общий обзор существующих подходов к пониманию данного вопроса. Художественное произведение описывается как интегративная система. Его целостность обнаруживает себя, кроме прочего, в системности взаимодействия составляющих его элементов, так что каждый образ участвует в ее становлении и потому всем своим существованием подчинен идее целого.

Во втором параграфе **«Символ как «ген сюжета»** символ рассматривается как «сгущенная программа творческого процесса» (Ю.М.Лотман). Он таит в себе немало потенциалов, реализующихся в произведении как отдельные сюжетные ходы, и, будучи изначально единым в своей многозначности, определяет целостность «вырастающего» из него произведения. Так, в сказке Г.Гессе «Ирис» образ фиолетового цветка становится смысловым ядром произведения. Его сюжетообразующую функцию в какой-то степени предполагает уже название сказки и в полной мере

подтверждает сам текст, который строится как органическое разворачивание этого символа, его пояснение и детальное раскрытие. Описание цветка с его светлой дорожкой, ведущей в самую глубь, к сокровенной тайне, начинает главную тему сказки – поиск и проникновение в тайну всеобщего единства и обретение истины по ту сторону обманчивой видимости вещей. Внешняя образность, данная уже в начале сказки при описании цветка, то и дело вновь обнаруживает себя на протяжении всего произведения, тематизируется и постепенно обретает символическое звучание.

В третьем параграфе **«Разворачивание первичного символа: «перспектива» и «ретроспектива» в обнаружении целостности произведения»** процесс разворачивания символического образа рассматривается как процесс обнаружения смыслового единства, целостности всех задействованных в формировании и раскрытии символики образа текстовых элементов. Реализуя свое значение через целый комплекс образов, мотивов и тем, символ не только углубляет и поясняет их смысл, но и связывает их воедино, порождает их особую смысловую взаимосвязь. Восприятие читателем текста как целостного и единого во многом зиждется на определенных ожиданиях, порождаемых формирующейся в самом начале символикой и сохраняющих свою актуальность на протяжении всего произведения. Предполагаемый читателем символический смысл задает определенную перспективу восприятию дальнейших событий, в том числе, как непосредственно раскрывающих и развивающих данную символику, т.е. в их смысловом единстве.

В общем, во взаимоотношениях символа и текста можно, вероятно, говорить о двух основных тенденциях, точнее, направлениях, в которых проявляет себя структурообразующая потенция первого. Если символика образа, имеющего, например, как в сказке «Ирис», давнюю культурную традицию, предполагается читателем уже на начальном этапе чтения, то он задает определенную перспективу дальнейшему восприятию изображаемых событий, которые обнаруживают свое смысловое единство как раскрывающие и развивающие его символику. Если же образ обретает свое символическое звучание «с конца», то речь, вероятно, следует вести не о перспективе, как в первом случае, но о своего рода ретроспективе, когда символика образа, раскрываясь в конце произведения, «проливает свет» на многие уже оставшиеся позади сцены и эпизоды, а также обнаруживает их, возможно, не увиденные ранее связи, раскрывая, таким образом, смысловую целостность произведения. Так, небольшой рассказ Г.Гессе «Градостроители» вплоть до последних абзацев читается как весьма банальная история жизни одного талантливого, но не слишком успешного архитектора. Но банальная история обретает особую смысловую глубину, когда рассказчик вспоминает свой последний визит к другу. Не имея в доме ничего, чем можно было бы угостить гостя, герой все-таки буквально затаскивает рассказчика к себе, снимает с него шляпу, усаживает на стул и зачитывает ему «пару красивых страниц из «Парцифала» Вольфрама фон Эшенбаха». Это становится поворотным

моментом в восприятии всего прочитанного ранее, задает весьма разрозненным эпизодам единое направление, обнаруживает цель у, казалось бы, бесцельного существования и, разумеется, выводит жизнь героя на новый – символический уровень, превращая его в искателя Грааля.

В четвертом параграфе **«Ритм первичного символа как фактор целостности произведения»** ритм образа рассматривается как важная характеристика его взаимодействия с другими образами, его места в общей системе произведения и потому возможный источник символических смыслов.

Символ, в большинстве случаев обнаруживающий и раскрывающий свой смысл через повторение, может быть рассмотрен как важный элемент ритмической организации целого. В некоторых случаях ритм исходного символического образа задает ритм всему произведению, тем самым выступая фактором его целостности. Так происходит, например, в рассказе Г.Гессе «*Sor aqua*», где центральный для произведения образ воды раскрывает свою многозначную символику, по-разному проявляя себя в нескольких историях, рассказываемых героем. Образ воды, главной героини рассказа, объединяет вокруг себя разные события, впечатления, разных людей; его ритм, обнаруживающий себя, кроме прочего, в переходе от одной истории к другой, от общего к частному, от настоящего к прошлому, образует основной принцип ритмической организации произведения в целом.

В пятом параграфе **«Символизация образа на всех уровнях художественного произведения как фактор целостности последнего»** символ рассматривается как важный структурообразующий элемент текста, раскрывающий свой глубокий смысл через целый комплекс других образов, мотивов и тем. В символизации образа оказываются задействованы элементы текста разных уровней, и эта единая для всех задача объединяет их в единое смысловое целое. Очень показательна в этом отношении сцена смерти героя повести «Под колесами» Ганса Гибенрата, в которой находят свое завершение все основные мотивы, связанные с образом воды как символом смерти. В этой повести символический смысл образа воды кодируется художником в целый комплекс других образов и мотивов и раскрывается через их взаимодействие на разных уровнях, общую систему, которая и обуславливает существование и функционирование текста как целостного единства.

В заключении представлены выводы. Выявленные в ходе исследования внутритекстовые механизмы символизации есть механизмы особого выделения образа и создания образного ряда, в контексте которого данный образ получает способность умножать и углублять свои значения, получая внефабульные «непрагматические» смыслы. Это механизмы целенаправленного развертывания отдельного мотива или отдельного образа в целостности художественного произведения, которые позволяют так трансформировать его смысл в системе различных уровней художественного целого, что он может стать символом всего произведения в целом и порождающим началом его целостности.

Основное содержание работы отражено в следующих публикациях:

Публикации в изданиях, рекомендованных ВАК:

1. Гаврилина Н.А. Процесс развертывания как основной механизм символизации образа (на материале малой прозы Г.Гессе) // Вестник Самарского государственного университета. – Самара: Изд-во «Самарский университет», 2010. № 3 (77). – С.159-164. – 0,6 п.л.
2. Гаврилина Н.А. Текст как мотиватор символических значений образа (на материале малой прозы Г.Гессе) // Вестник Самарского государственного университета. – Самара: Изд-во «Самарский университет», 2010. № 5 (79). С.174-177. – 0,4 п.л.
3. Гаврилина Н.А. Структурообразующая функция символа в контексте проблемы целостности художественного произведения (на материале малой прозы Г.Гессе) // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. – Самара: Изд-во Самарского научного центра РАН, 2011. Т.13 №2 (40) (4). – С.934-936. – 0,6 п.л.

Публикации в других научных изданиях:

4. Гаврилина Н.А. Актуализация символических значений в контексте (на примере рассказа Г.Гессе «Клейн и Вагнер») // Материалы XXXI Зональной конференции литературоведов Поволжья: В 3ч. Ч.3. – Елабуга: Изд-во ЕГПУ, 2008. – С.61-66. – 0,6 п.л.
5. Гаврилина Н.А. Принципы и формы развертывания символических значений в художественном тексте (на материале малой прозы Г.Гессе) // Материалы XVI международной конференции студентов, аспирантов и молодых ученых «Ломоносов». Секция «Филология». – М.: МАКС Пресс, 2009. – С.394-396. – 0,2 п.л.
6. Гаврилина Н.А. Мотив смерти в системе развертывания символических значений образа воды в повести Г.Гессе «Под колесами» // Феномен границы в языке и литературе: междунар. сб. науч. ст. / Отв. ред. С.И.Дубинин. – Самара: Изд-во «Самарский университет», 2009. – С.211-222. – 0,6 п.л.
7. Гаврилина Н.А. Древнегреческий язык в повести Г.Гессе «Под колесами» // Experimenta Lucifera: Материалы VI Поволжского научно-методического семинара по проблемам преподавания и изучения дисциплин классического цикла. – Н.Новгород: Изд. Ю.А.Николаев, 2009. – С.129-133. – 0,2 п.л.
8. Гаврилина Н.А. Пространственно-временная организация текста как механизм символизации образа (на материале рассказа Г.Гессе «Nocturno Es-Dur») // Актуальные вопросы филологии и методики преподавания иностранных языков: статьи и материалы третьей международной научной конференции: Т.2. – СПб: Изд-во ГПА, 2011. – С. 82-84. – 0,2 п.л.

9. Гаврилина Н.А. Ритм как механизм символизации образа (на материале рассказа Г.Гессе «Nocturno Es-Dur») // Вестник гуманитарного института ТГУ / под ред. Е.Ю.Прокофьевой. – Тольятти: ТГУ, 2011. Вып. 1 (10). – С. 124-127. – 0,4 п.л.

Подписано в печать 27 октября 2011 г.
Формат 60×84/16. Бумага офсетная. Печать оперативная.
Объем 1 п.л. Тираж 100 экз. Заказ № 2092
443011 г. Самара, ул. Академика Павлова, 1
Отпечатано УОП СамГУ

(0 ~